

Finestra e velo. Pittura come illusione

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

Nel xv secolo l'architetto e teorico italiano Leon Battista Alberti conìò l'immagine, rimasta valida per quasi mezzo millennio, del quadro come finestra attraverso la quale si osservano le storie rappresentate. Tale immagine metaforica viene descritta nel suo trattato *De pictura*:

Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.¹

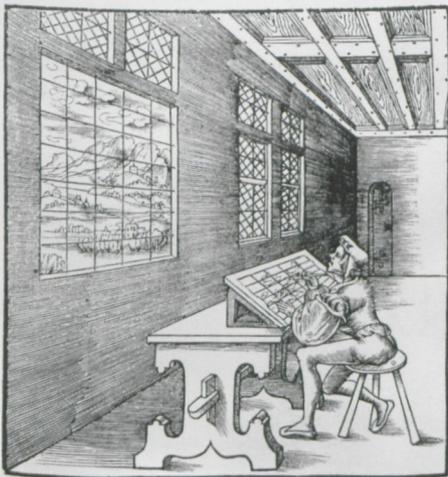
Più avanti egli precisa come questa finestra altro non sia che un'intersezione che attraversa la piramide visiva nel punto esatto in cui il pittore pone la tavola o la parete sulla quale intende dipingere.² La scoperta della prospettiva lineare, debitrice degli esperimenti dell'architetto fiorentino Filippo Brunelleschi,³ suo contemporaneo, gli consentì di descrivere le variazioni ottiche che i corpi tridimensionali subiscono in funzione della loro distanza. La definizione albertiana del quadro come sezione trasparente, simile a una finestra, ottenuta per mezzo delle linee di proiezione è la novità fondamentale⁴ che ha consentito ai pittori di proiettare correttamente questi corpi su una superficie bidimensionale. Alberti offrì un'applicazione concreta del concetto della finestra servendosi di un espediente tecnico, il celebre "velo",⁵ ovvero un tessuto trasparente quadrettato che una volta steso all'interno della bottega dell'artista poteva fungere da piano di proiezione (fig. 13).⁶ La superficie del dipinto diventava così una membrana che, pur sempre trasparente, divideva lo spazio dell'osservatore da quello dell'immagine in maniera tangibile. Da Alberti in poi, la concezione classica della pittura occidentale sarà quella di uno spazio dipinto che si apre al di là di questa membrana. Anche quando discute delle sette «vie» o direzioni possibili del movimento delle figure in un quadro, compreso il movimento verso lo spettatore,⁷ fondamentalmente Alberti pensa ancora allo spazio dietro la finestra. Ma di questo spazio illusoristico la letteratura critica si è occupata abbondantemente.⁸

Nel caso del *trompe-l'œil* si tratta esattamente del contrario, e cioè del movimento che l'oggetto dipinto compie dalla superficie verso lo spettatore (si veda la sezione VI). Questo presuppone che la superficie del quadro sia concepita non come una membrana trasparente, bensì come un oggetto opaco e piatto, con una sua propria materialità. Questa idea è già implicita nel lessico di Alberti, quando nella pratica egli sostituisce la finestra con un muro o con una tavola nel punto in cui la piramide visiva deve essere – questa la sua espressione, fortemente materiale – “segata”.⁹ Attraverso la finestra/velo, dunque, Alberti materializza per la prima volta il “confine estetico”,¹⁰ e lo materializza nella coscienza, rendendoci consapevoli della *dual reality*¹¹ del dipinto in quanto rappresentazione di una realtà tridimensionale e nel contempo oggetto tridimensionale in sé. Lo stesso Alberti riflette su questo movimento verso l'osservatore quando esige che i volti, ad esempio, abbiano una qualità mimetica tale che «come scolpiti parranno uscire fuori dalla tavola»: ¹² una qualità che richiede, oltre a un uso corretto della prospettiva, maestria nel colorito e nelle ombre per dare l'illusione del “rilievo”, una nozione cui egli dedica ampi passaggi del suo trattato.

Quando il rilievo viene perfezionato, grazie alle tecniche descritte da Alberti, fino all'ipertrofia, si parla di pittura *trompe-l'œil*. Gli esperimenti con l'immagine come oggetto piano da un lato e con il “rilievo” scultoreo voluto da Alberti dall'altro diedero origine nell'ambito della pittura

13. Da Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, Simmern 1531.

beynen/vnd deraichen dingen/ alles wie dich die rane/ es sei vff linien oder spatte weiset/ so formen alle ding gerecht. Also theyt auch das gemälde/ in eyn flejner papir/ oder vff andere ding/ ab/ so du es vff eyn flejneren platz machen wilt/ vnd dieses ist ein subtel bewert stück der malerei. Gleichweise halt dich mit den Landschaften. Vnd ist dir des alles zu besserem bericht/ die vorgefete figur inn dis büchlin gestellt/ darinn du die abthellung der fäden über den Landschaften vnd Landschaft/ klärtlich siehest.





su tavola a una serie di convenzioni figurative che produssero un rovesciamento della metafora albertiana della finestra: al di là della membrana, ovvero della superficie del dipinto, non c'è nulla da vedere, c'è solo ciò che vi è davanti (fig. 14; cfr. cat. III.17-18).

La tridimensionalità dello spazio illusionistico in cui si svolge la narrazione e che costituisce secondo la definizione di Wolfgang Kemp un cronotopo, nel quale l'osservatore coinvolto compie un "percorso" su un asse spaziale (apparterrebbe a questa categoria anche l'architettura illusionistica), è sostituita nel *trompe-l'œil* da un oggetto tridimensionale che esige dall'osservatore un contatto virtuale (e spesso anche reale), coinvolgendo quindi il tatto.¹³

Le scienze cognitive hanno dimostrato come l'occhio umano registri nello stesso modo i corpi tridimensionali e la loro fedele riproduzione bidimensionale, almeno finché non si trova a disporre di indizi di questa bidimensionalità (*cues of flatness*),¹⁴ per esempio grazie a un movimento o alla presenza di una cornice. A questo riguardo il *trompe-l'œil* è uno dei generi artistici più "estroversi", poiché non ha ragione di esistere in assenza di una reazione da parte dello spettatore. Il *trompe-l'œil* si serve delle tecniche dell'illusione spaziale e plastica allo scopo di mettere in dubbio la *Dinghaftigkeit*, la "cosalità" dell'immagine e del rappresentato, nonché di invadere lo spazio dell'osservatore, il che accade allorché questi deve tendere la mano per accertarsi della natura di ciò che vede. Basandosi su questo rapporto fisico con l'osservatore, la pittura a *trompe-l'œil* arriva a giocare con la membrana albertiana in entrambe le direzioni, verso l'esterno e verso l'interno (talvolta contemporaneamente e nella stessa opera), fino a infrangere l'idea del dipinto come finestra, e con essa il concetto tradizionale di rappresentazione e di *mimesis*.¹⁵ In questa sede dovremo limitarci a esaminare solo alcuni di questi giochi, dei quali abbiamo esempi precoci.

14. Jacopo de' Barbari, *Natura morta con pernice*, 1504. Monaco, Alte Pinakothek, inv. 5066.



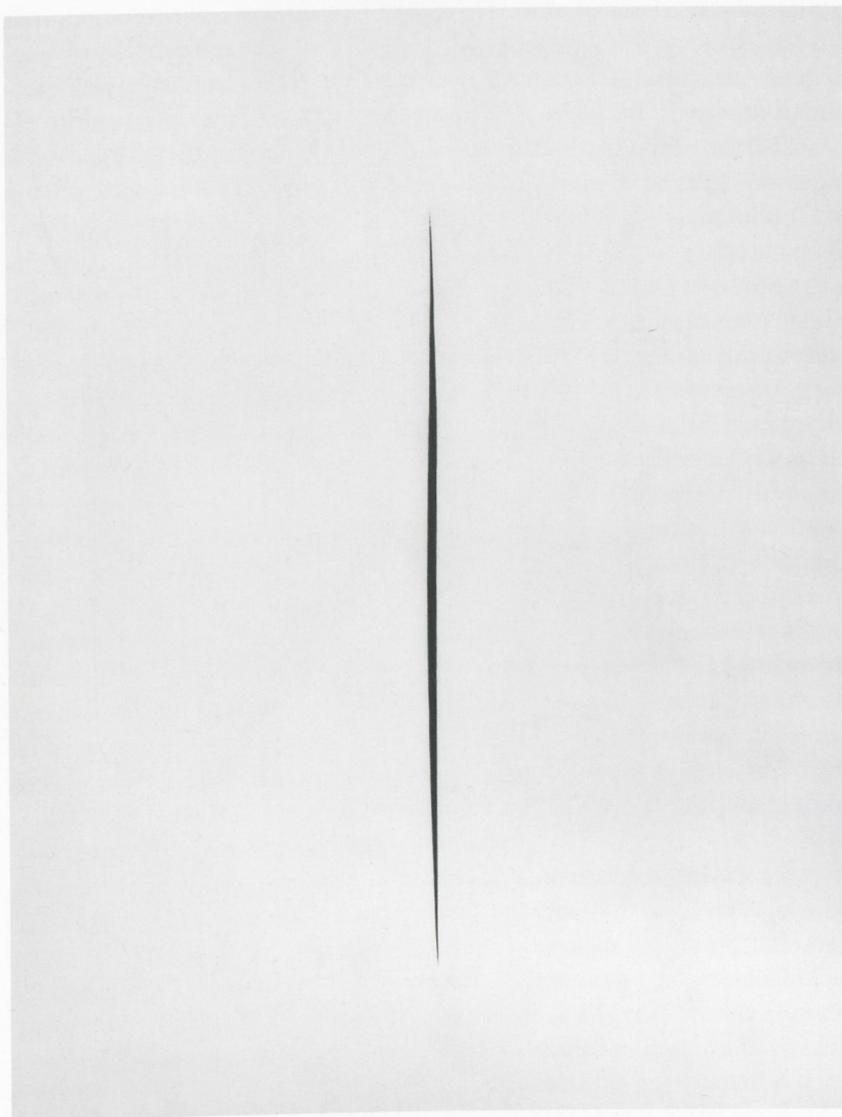
Probabilmente non fu necessaria una riflessione radicale sulla natura dell'immagine perché in dipinti altrimenti fedeli ai principi della finestra albertiana si introducevano elementi ingannevoli in quanto da un lato molto piccoli, dall'altro molto piatti. Non tutti i pittori del Quattrocento potevano avere la formazione e la profondità speculativa di Alberti, ma se avessero seguito le sue istruzioni pratiche, stendendo il "velo" nella loro bottega, avrebbero potuto sperimentare nella quotidianità l'eventualità che vi si posasse sopra una mosca (fig. 15) o che vi venisse momentaneamente attaccato un cartellino. Questa spiegazione, assai pragmatica, dei due primi motivi *trompe-l'œil*, la mosca e il cartellino (fig. 14), potrebbe corroborare la tesi che nega all'immagine rinascimentale qualsiasi statuto ontologico al di là della sua funzione di rappresentazione.¹⁶ Tuttavia, un simile punto di vista si scontra con il fatto che quei motivi si richiamano a un'antica tradizione letteraria, e soprattutto con la considerazione che chi tra la metà del xv e gli inizi del xvi secolo cedeva alla moda di dipingere mosche non solo era tutt'altro che un artista ingenuo, ma cercava anzi di appropriarsi di un *topos* rifiorito proprio all'epoca di Alberti grazie al Filarete. Riferendosi a Giotto, infatti, il trattatista aveva scritto: «Et anche di Giotto si legge, che ne' principij suoi dipinse mosche, e ch'el maestro Cimabue ci fu inghannato, che credette, che fussono vive ...».¹⁷ L'idea che gli artisti rinascimentali (contrariamente a Magritte, per esempio) non abbiano riflettuto sulle caratteristiche dell'«interseguazione» della piramide visiva di Alberti è peraltro in contraddizione anche con il fatto che proprio nel Quattrocento, a partire dagli anni settanta, nasce nella miniatura norditaliana un nuovo motivo iconografico, una riflessione sulla pergamena – per l'appunto una membrana! – come supporto pittorico che si può arrotolare, strappare o appendere davanti a un'immagine (cfr. cat. V.7).¹⁸ Appartiene a questo

15. Scuola ferrarese,
Madonna col Bambino e angeli, xv secolo.
Edimburgo, National Gallery of Scotland, NG 1535.



contesto la tavola ferrarese raffigurante la *Madonna col Bambino e angeli* (fig. 15): la carta lacerata fissata lungo la cornice fa percepire l'immagine retrostante come una "visione" che compare nel punto dove il supporto dovrebbe idealmente intersecare la piramide visiva e che non può essere opera umana, perché lo spazio del dipinto si trova al di là della materia.¹⁹ La consapevolezza del dipinto in quanto oggetto dà origine qui a un omaggio alla divina apparizione: l'immagine della Madonna è al di fuori del "dipinto" in quanto prodotto manuale, può manifestarsi solo alla visione devota e non può essere costruita tecnicamente sopra un "velo". Qualsiasi sforzo è vano, come indica la mosca in basso a sinistra, che è anche un simbolo della *vanitas*: il mistero rimane celato dietro il "velo" che viene qui strappato per farlo apparire.²⁰

La metafora della membrana trasparente generò anche altre controimmagini dell'oggettualità opaca: da una parte quella, già evocata da Alberti,²¹ della superficie pittorica come una pelle sulla quale la pittura, ovvero i colori, viene stesa come fosse trucco,²² dall'altra quella della tela come tessuto che non è altro che tale. Leonardo da Vinci deve aver fatto questa riflessione quando, come narra Vasari nella sua biografia, imitò il tessuto della tovaglia dell'*Ultima Cena* con tanta «diligenza», fino nell'ordito, da farla sembrare vero lino.²³ Materialità e visione prospettica si contrappongono così in un punto che solo un teorico esperto come Vasari poteva cogliere, significativamente in una pittura a fresco, che di tessuto è priva. In maniera del tutto simile, nella *Cena in Emmaus* (1601;



Londra, National Gallery) Caravaggio lascia intravedere al di sotto di un sottilissimo strato di pittura il disegno a rombi della pregiata tela di Fiandra – un tessuto utilizzato all’epoca anche e soprattutto per la biancheria da tavola – usata come supporto. Non si tratta del resto dell’unico caso in cui Caravaggio cerca il confronto con il celebre predecessore e connazionale:²⁴ questa sfida sembra anzi essere stata per lui decisiva, insieme a una riflessione teorica che supera il modello sul carattere materiale della superficie pittorica. Lo si vede chiaramente nell’*Incredulità di san Tommaso* (fig. 16), di poco successiva, dove – come ha notato per primo Wolfram Pichler – la ferita di Cristo è specularmente allo strappo nella manica dell’apostolo.²⁵ A sinistra è la pelle dipinta a essere lacerata, a destra la stoffa: a ragione Marianne Koos vi ha scorto una riflessione sul supporto del dipinto e sulla sua materialità come “pelle” e come “tela”.²⁶ Lucio Fontana è nel xx secolo l’unico vero prosecutore di questo approccio radicale, quando nei suoi *Concetti spaziali* fende la tela/pelle reale (fig. 17). I suoi tagli possono essere interpretati tanto come distruzione della superficie dipinta e nel contempo dello spazio illusionistico²⁷ quanto, all’opposto, come presa di coscienza di entrambi. Si ha consapevolezza della tela come pelle solo perché essa può essere ferita; e solo perché essa può essere lacerata, come già era avvenuto per il maestro ferrarese (fig. 15), si genera dietro di essa lo spazio prospettico illusionistico. Non è un caso che la serie dei “tagli”, in definitiva, rechi il titolo di *Concetti spaziali*. I fondamenti storici, lungamente dibattuti, delle moderne riflessioni sull’ambivalenza del quadro vengono in genere ignorati dalla critica.

16. Caravaggio (Michelangelo Merisi),
L’incredulità di san Tommaso, 1603 ca.

Potsdam, Schloss Sanssouci,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg, inv. n. GK I 5438.

17. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1966.
Amsterdam, Stedelijk Museum.

Nel caso di Caravaggio non si può certo parlare di *trompe-l'œil*. Tuttavia, allo sforzo compiuto da Michael Baxandall di definire un *cognitive style* proprio dell'uomo del Quattrocento²⁸ bisogna aggiungere, sulla base di queste osservazioni, la constatazione che quest'uomo (così come i suoi successori) è stato in grado di riflettere – nel senso della metapittura autoriflessiva di Stoichita – oltre che sulla concezione albertiana dello spazio dell'immagine anche sul suo implicito opposto, la natura del dipinto in quanto oggetto.²⁹ È quanto rivela anche il passo con cui Boccaccio celebra Giotto nel *Decameron*: «niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto».³⁰ Siamo qui di fronte, ancor prima di Alberti, a una forma precoce della moderna speculazione della teoria della percezione sulla differenza tra oggetto e immagine. Non solo, ma Boccaccio già sapeva quello che i citati esperimenti della moderna ricerca cognitiva hanno confermato, cioè che la retina registra allo stesso modo le immagini dei corpi tridimensionali e le loro riproduzioni fedeli. Lo scopo del *trompe-l'œil* non è quello di ingannare l'osservatore in maniera durevole – e in questo senso l'interrogativo se i contemporanei degli artisti del passato si lasciassero davvero ingannare finisce per diventare irrilevante –, quanto quello di indurlo a dubitare della propria percezione. Chi ha una vista perfetta da entrambi gli occhi può passare senza problemi, una volta riconosciuta la bidimensionalità di un dipinto, alla percezione della tridimensionalità rappresentata e rapportarsi in maniera ludica, sul piano cognitivo, con la *dual reality* di un'opera perfettamente mimetica.³¹ Il fatto che il superamento di una dissonanza cognitiva sia ricompensato dal sistema nervoso con una sensazione di appagamento³² è una conferma di ciò che generazioni di critici d'arte hanno osservato empiricamente, ovvero lo straordinario piacere provato dallo spettatore della speculazione ottica cui le scoperte di Alberti avevano aperto la strada.³³

Al tentativo di fare una sola cosa del rappresentato e della rappresentazione, che già Boccaccio aveva trovato così sbalorditivo, si prestano in particolare, per ragioni legate ai meccanismi della percezione, gli oggetti immobili, a maggior ragione se sono piatti. La raffigurazione di fogli e carte in tutte le varianti possibili costituisce perciò uno dei motivi preferiti del *trompe-l'œil* attraverso i secoli (si vedano la sezione IV e cat. II.17, III.8, III.21). Mosche e fogli di carta che sembrano attaccati, quasi fossero elementi estranei, sulla superficie di un dipinto altrimenti percepito come finestra albertiana invitano lo spettatore ad afferrarli. I due motivi hanno un fondamento intellettuale comune, poiché da un lato usano la membrana della finestra albertiana come apertura, ma dall'altro sfruttano la sua opacità.³⁴ Il passaggio mentale di considerare la superficie di un quadro come sostanza materiale si era già compiuto intorno al 1440, quando gli artisti norditaliani avevano iniziato a firmare le loro opere su un cartellino dipinto all'apparenza fissato alla tavola (fig. 14): un principio che sarà portato all'estremo con il motivo prediletto dei *trompe-l'œil* americani dell'Ottocento, le banconote o i francobolli che sembrano incollati sul quadro. In *Which is which*,³⁵ all'inizio degli anni novanta di quel secolo, Jefferson David Chalfant incollò un francobollo vero accanto a uno dipinto: in opere come questa non c'è più alcuna ombra che tradisca il rilievo, né si possono riconoscere in alcun modo spostamenti dei contorni, tanto che il quadro di Chalfant ha molto sofferto sotto l'azione del tatto, ovvero in seguito ai tentativi di distinguere il francobollo vero grattando la superficie pittorica. Nel 1877 una banconota da cinque dollari aveva procurato all'artista che l'aveva dipinta, William Michael Harnett, l'accusa da parte dell'FBI di aver contraffatto un simbolo nazionale³⁶ (cfr. cat. III.24, III.26): per quanto grottesca, questa vicenda ci riporta alla questione fondamentale del rapporto tra realtà e rappresentazione, che si fa vieppiù problematico quando un oggetto piatto viene riprodotto a grandezza naturale.

Una rinuncia radicale a qualsiasi elemento visionario a eccezione della qualità fisica del dipinto connota tutti quei *trompe-l'œil* che coincidono completamente con la forma dell'oggetto rappresentato, i cosiddetti *chantournés* (dal francese *chantourner*, "intagliare"). I primi esempi di questa tecnica ci vengono offerti da Cornelis Norbertus Gijsbrechts, e sono l'esito di una provocatoria



18. Cornelis Norbertus Gijsbrechts,
Cavalletto con natura morta, 1670-1672.
 Copenhagen, Statens Museum for Kunst,
 inv. n. KMS5.

autoriflessione e presa di coscienza di sé della pittura.³⁷ Il suo *Retro di un dipinto* (fig. 10; cfr. cat. X.6) non è destinato a essere appeso a una parete: deve essere appoggiato sul pavimento contro la parete stessa, in modo da contenere il chiaro invito ad afferrarlo e voltarlo. Chi accoglie questo invito non vi troverà nulla. Non c'è formula più appropriata di quella di Stoichita: «L'oggetto di questo quadro è il quadro in quanto cosa».³⁸ Il *Retro di un dipinto* costituisce la rappresentazione più radicale di questo paradosso, perché contorno e formato dell'opera coincidono perfettamente; si tratta di uno *chantourné* naturale.³⁹ Diversamente, i *trompe-l'œil* la cui forma corrisponde a quella dell'oggetto rappresentato, sottraendosi al controllo del contorno da parte del cervello,⁴⁰ rispecchiano una realtà cui manca "solo" la tridimensionalità per diventare indistinguibile dall'oggetto reale, e questa plasticità viene finta dalle ombreggiature.

Non è un caso che molto spesso i *trompe-l'œil chantournés* contengano allusioni al mestiere del pittore e al processo della produzione artistica, come nel *Cavalletto con natura morta* di Gijsbrechts

(fig. 18; cfr. cat. X.2-4, X.8). Il loro contenuto autentico consiste infatti in uno scettico interrogarsi sulla valenza ontologica della pittura: oggetto o visione? Il *Retro di un dipinto* di Gijsbrechts si differenzia dal *ready-made* solo per il fatto – ma è una differenza fondamentale – che il retro di cui si parla è *dipinto*.⁴¹ In questa polemica tradizione di pensiero fondata sul concetto albertiano di “velo” si colloca anche un’opera come *Flag* di Jasper Johns (fig. 19), che consapevolmente solleva la questione se una bandiera nazionale dipinta da un artista su tessuto si possa ritenere o meno tale, suscitando dunque la stessa perplessità provocata dalle banconote o dai francobolli dipinti circa lo statuto semantico di un dipinto.

In riferimento al velo, tuttavia, l’aspirazione albertiana al «rilievo», a far uscire l’oggetto dalla tavola come una scultura riveste nel nostro contesto un’importanza ancora maggiore. Leonardo da Vinci si spinse oltre, sostenendo che la pittura ha la capacità di far uscire le cose dalla superficie tanto da farle sembrare separate da essa, nonostante si trovino sullo stesso livello.⁴² Questa impresa era già stata tentata da Giotto, con le sue allegorie del Vizio rappresentate come finte sculture, nella Cappella dell’Arena a Padova (*ante* 1304);⁴³ e le ante del famoso *Dittico dell’Annunciazione* di Jan van Eyck (1435 ca.; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) dimostrano quanto l’imitazione della scultura in pittura fosse stata portata a perfezione già ai tempi di Alberti. L’illusionismo scultoreo rimase a lungo uno dei soggetti preferiti della pittura a *trompe-l’œil* (cfr. cat. VI.9, VI.11-12). Di qui scaturì il “paragone” tra pittura e scultura, la disputa sul primato delle arti che nel 1546 Benedetto Varchi intese risolvere – o forse semplicemente sollevare – proponendo la questione agli stessi artisti. Si tratta di uno dei grandi temi della storia dell’arte, e non è questa la sede per dilungarsi su questi aspetti, ma si ricordi che Michelangelo rispose a Varchi: «Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura».⁴⁴ Come ha sottolineato Rudolf Preimesberger, l’artista definisce così un rapporto di tensione dialettica tra pittura e scultura per mezzo del concetto – il “rilievo” – che in realtà dovrebbe separare nettamente i due generi. Quasi a dimostrazione di questo, molti anni prima, nella *Madonna della scala*, Michelangelo aveva rivolto la sua ricerca in una direzione opposta rispetto a Giotto o a Van Eyck, realizzando un bassorilievo inserito nella cornice di una finestra albertiana, come se il suo aspetto tridimensionale fosse il risultato di una proiezione piana.⁴⁵ Ne conseguono, insieme alle sculture dipinte, due varianti di generi artistici ibridi, che di volta in volta negano le loro qualità a favore dell’altra forma d’arte e si contendono lo spazio tra la superficie del dipinto e lo spettatore, quasi anticipando il gioco intellettuale del quale tanto si compiaceranno nella seconda metà del xx secolo, per fare un esempio, i *Combine Paintings*, il cui stesso nome indica già il superamento della pittura. Gli oggetti che per esempio Robert Rauschenberg o Jim Dine (fig. 21) appendono o assemblano sulle loro superfici dipinte hanno i loro precedenti in quegli oggetti dipinti che, seguendo tutte le regole della prospettiva, si sforzano di invadere lo spazio dell’osservatore uscendo apparentemente quanto più possibile dalla membrana.⁴⁶ A differenza di materiali come la carta, che è di per sé piatta, gli oggetti per la maggior parte proiettano un’ombra che, così come i loro contorni, dovrebbe cambiare a seconda del movimento di chi guarda. Gli artisti scelsero dunque di preferenza quegli oggetti che nell’esperienza quotidiana del potenziale osservatore si trovavano al posto del quadro – e dunque comunemente appesi a una parete –, cercando inoltre di rendere lo sfondo dell’immagine simile all’ambiente circostante (fig. 14): se l’illusione deve essere credibile anche per un solo istante, l’attenzione cognitiva deve essere momentaneamente attenuata, per così dire, dalla quotidianità.

Nel XIX secolo il pittore e critico d’arte inglese John Ruskin presagì il pericolo di questa commistione, che metteva a rischio l’autonomia dell’arte, scagliandosi in particolare contro la pittura a *trompe-l’œil*. Secondo Ruskin, il *trompe-l’œil* concentra l’attenzione sulla materialità dell’artificio distogliendola dalla verità del soggetto rappresentato; da «being-for-another», “essere per un altro”, l’arte diventa così «being-in-itself», “essere in sé”.⁴⁷ In questo modo Ruskin aveva riconosciuto quello che sarebbe diventato il tratto distintivo della modernità, finendo per dis-



solvere il concetto di *mimesis*: aveva capito come il *trompe-l'œil*, che da sempre costringe a riflettere sulla sua “cosalità”, sulle circostanze della sua produzione e sulla nostra capacità percettiva, fosse un'arte pericolosamente sovversiva, poiché scuoteva dalle fondamenta la fiducia nella nostra capacità di riconoscere la verità.⁴⁸

Con il Cubismo si compì definitivamente la conversione del dipinto da finestra a superficie concreta sulla quale l'artista poteva disporre spostamenti assiali e vedute piane, frammenti di parole e citazioni mimetiche così come, infine, materiali reali. La *Natura morta con sedia impagliata* del 1912 di Picasso (Parigi, Musée Picasso), ad esempio, se non inserisce nella superficie dipinta una vera sedia di paglia, comunque vi colloca la sua imitazione in tela cerata. Così facendo, la pittura rinuncia definitivamente alla possibilità di offrire una *pictorial representation*;⁴⁹ l'oggetto reale rappresenta sé stesso (anche se è ancora solo l'imitazione piatta di un intreccio piatto collocata sulla superficie di un *tableau-objet*), se non altro perché nel complesso assume la forma di una seduta. Non può certo essere un caso che proprio in questo momento storico, quando con la teoria della relatività si scopre la quarta dimensione, veda il suo tramonto la possibilità di ricostruire il mondo visibile con l'ausilio dello strumento scientifico della proiezione piana delle tre dimensioni, e con essa la possibilità di descrivere correttamente il mondo se non in termini matematici.⁵⁰

Se dal punto di vista della mimesi il *trompe-l'œil chantourné*, accedendo alla tridimensionalità, aveva raggiunto la massima coincidenza possibile con l'oggetto rappresentato, ora è l'oggetto stesso che, provenendo dal mondo dello spettatore, si fa carico della rappresentazione cancellando di conseguenza l'atto della *mimesis*. Si raggiunge così il punto estremo del potenziale autoriflessivo dell'immagine che aveva preso le mosse dal concetto albertiano. Ciò non significa la fine della pittura, ma un allargamento decisivo delle opzioni artistiche.

Il passo più gravido di conseguenze in questa direzione ci conduce al cuore dell'opera di Marcel Duchamp, che nel 1914, dopo una breve fase cubista, rompe con la pittura, riconoscendo che la “cosalità” dell'immagine non era più reversibile, ed elesse per la prima volta a opera d'arte un comune prodotto industriale: con un banale *Scolabottiglie*, nasceva il primo *ready-made*. Quan-

19. Jasper Johns, *Flag [Bandiera]*, 1954-1955. New York, MoMA, Gift of Philip Johnson in honor of Alfred H. Barr, Jr., 106.1973.

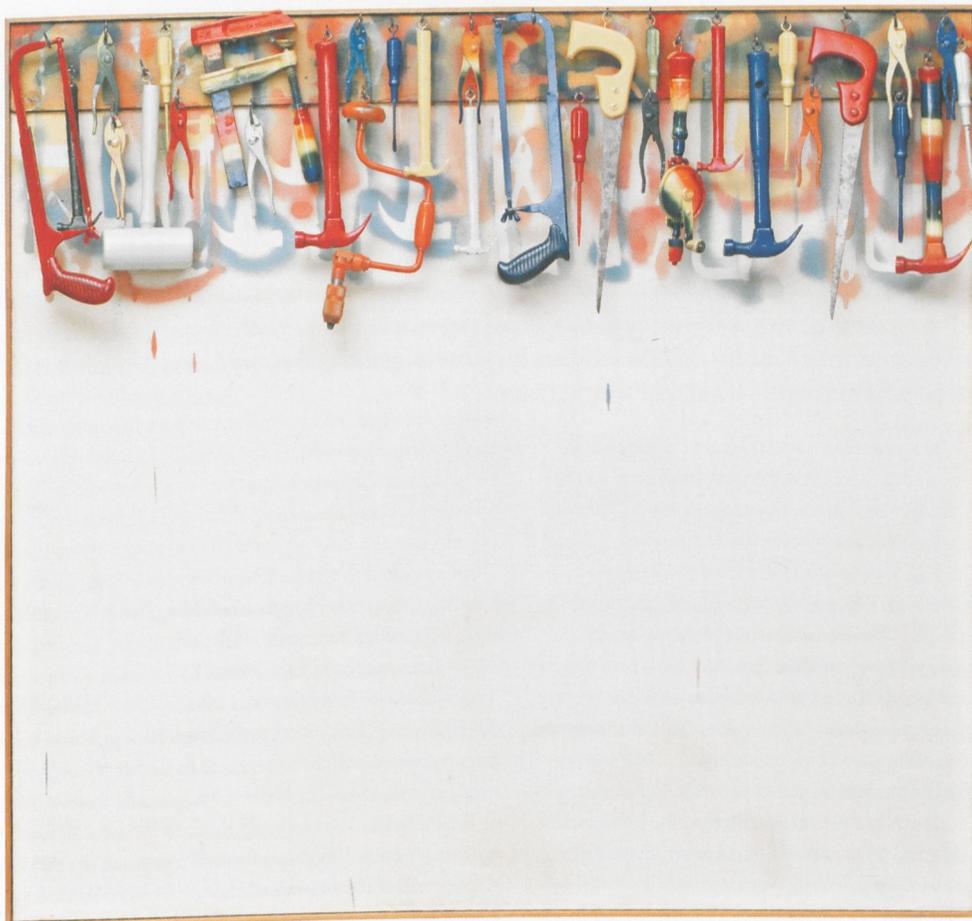


to questo passo fosse strettamente e logicamente connesso con gli interrogativi sollevati dal *trompe-l'œil* circa la rappresentabilità e la percezione, la rappresentazione e l'oggetto – in poche parole, con la questione dello statuto ontologico dell'immagine – lo dimostra il suo ultimo dipinto, *Tu m'*, del 1918 (fig. 20), l'analisi più brillante del quale si deve, in riferimento al nostro problema, a Thierry Lenain.⁵¹ Il quadro raffigura innanzitutto un fascio di rombi che, rappresentati secondo una prospettiva rigorosa, ci conducono in profondità all'interno di una finestra albertiana; sulla sua sommità è fissato un vero bullone che lo "assicura" alla superficie del dipinto. Già solo questo motivo richiede che l'occhio abbia una certa familiarità con la *dual reality* dell'immagine, che riesca a vedere la superficie di un dipinto sia come finestra che come superficie concreta. Le ombre dipinte di due *ready-made* che non sono presenti nel quadro, *Ruota di bicicletta* e *Attaccapanni*, rivaleggiano con l'ombra di un cavatappi e con l'ombra reale di un vero scovolino per bottiglie che si muove con il variare del punto di vista dell'osservatore. Un taglio *dipinto* fermato da vere spille da balia attraversa la parte destra del quadro: un motivo classico del *trompe-l'œil*, che richiama le tele strappate o in procinto di srotolarsi. Duchamp presenta dei *topoi* della tradizione mimetica in una sintesi ineguale, non più accessibile a uno sguardo che metta a fuoco l'immagine da un punto di osservazione fisso, ma non senza evidenziarne la frattura ormai irreversibile.

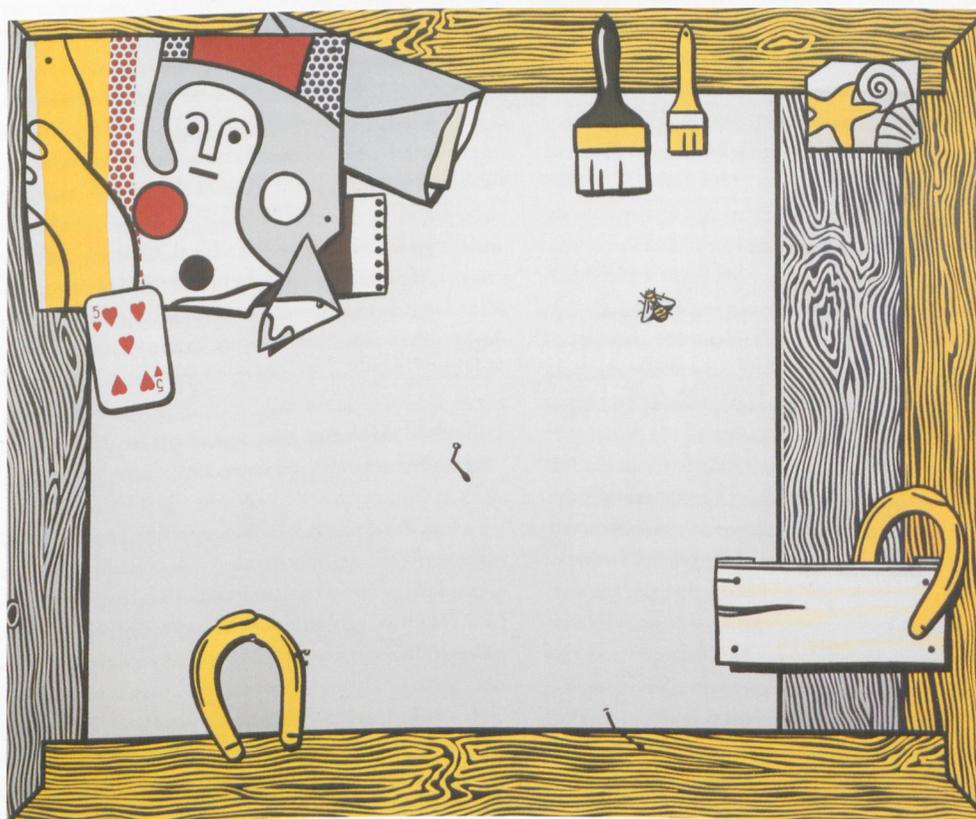
Da questo momento in poi diventa pensabile l'annullamento della rappresentazione come *mimesis* nel senso della finestra albertiana. Nel segno del postmimetico, *Collages*, *Combine Paintings* e oggetti, da Picasso a Schwitters fino alla Pop Art, fanno rivivere passando per la "porta di servizio" dell'oggetto quello stimolo a servirsi del tatto, e con esso quell'irruzione dell'oggetto nello spazio fisico dello spettatore che aveva accompagnato l'illusione dipinta fin dall'antichità e che era stata resa tecnicamente possibile dai precetti albertiani. Non cessa l'irritazione cognitiva nello spettatore, che, abituato alle convenzioni della pittura, si aspetta una cosa *dipinta* e invece viene messo di fronte al semplice oggetto, dal quale la mano dell'artista è ormai completamente assente (il che è esattamente quanto Ruskin aveva temuto). Per poter classificare ciò che si vede secondo lo statuto che gli è proprio, alla rappresentazione matematicamente verificabile e riproducibile devono subentrare delle convenzioni semantiche. Le cose non sono più rappresentate come proiezione su una superficie bidimensionale: sono rappresentate da sé stesse o da repliche tridimensionali che ne imitano il materiale (il che vale anche per la figura umana: si pensi a un artista come Duane Hanson; cat. VII.7). Anche queste repliche – come per esempio il *Painted Bronze* di Jasper Johns del 1964, replica in bronzo dipinto di due lattine di birra – sono pensate per farsi riconoscere come prodotti artificiali solo al tatto, come avviene nel *trompe-l'œil* classico.

Quanto gli artisti del Novecento fossero consapevoli della forza dirompente connaturata al *trompe-l'œil* e del suo potenziale autoreferenziale lo rivela il ricorso, per esempio da parte di Roy Lichtenstein, a soggetti come il retro di un quadro con sopra dipinti degli oggetti appesi (come fa ad esempio nel suo *Things on the Wall*; fig. 22),⁵² in una sorta di tentativo di riportare la serie *Tools* di Jim Dine (fig. 21), realizzata dieci anni prima, su una superficie piana, senza tuttavia usare la prospettiva e il "rilievo" di Alberti. Jim Dine aveva infatti lasciato la tela apparentemente grezza come

20. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918. New Haven, Conn., Yale University Art Gallery, Gift from the Estate of Katherine S. Dreier, 1953.6.4.



21. Jim Dine, *Five Feet of Colorful Tools*
[*Cinque piedi di attrezzi colorati*], 1962.
New York, MoMA, The Sidney and
Harriet Janis Collection, 587.1967.a-gg.



22. Roy Lichtenstein,
Things on the Wall [*Cose sulla parete*], 1973.
Collezione privata.

un *velum* albertiano, applicando – significativamente – il colore soltanto dove compaiono degli oggetti, ovvero dietro gli attrezzi: attrezzi che la tradizione avrebbe considerato come il soggetto da rappresentare grazie a quei colori e che invece rappresentano sé stessi in quanto cose nella sfera e alla portata dell'osservatore, diventando così l'autorealizzazione materializzata del "rilievo".

L'oscillazione dell'immagine tra "cosalità" e sguardo costruito non è comunque un'invenzione della modernità, né la coscienza di questa ambivalenza rappresenta un criterio di qualità artistica, come assume Clement Greenberg nel suo tentativo di definire il Modernismo in opposizione al Kitsch.⁵³ Le riflessioni sullo statuto ontologico dell'immagine vivono certamente una congiuntura favorevole nell'arte e nella critica d'arte moderne, e hanno dato così al *trompe-l'œil*, a lungo disprezzato come pratica insulsa, una nuova attrattiva. Il suo ruolo è quello di un catalizzatore storico, che nello stesso tempo soddisfa le eterne esigenze dell'*homo ludens*. Fu Leon Battista Alberti, se non proprio a volerlo, a farlo nascere.

1 Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. a cura di O. Bätschmann e S. Gianfreda, Darmstadt 2002, p. 92.

2 Ivi, pp. 82-84: «niun'altra cosa cercasi se non che in questa superficie si representino le forme delle cose vedute, non altrimenti che se essa fusse di vetro tralucente tale che la piramide visiva indi trapassasse ... Ma ove questa sola veggiamo essere una sola superficie, o di muro o di tavola, nella quale il pittore studia figurare più superficie comprese nella piramide visiva, converralli in qualche luogo segare a traverso questa piramide».

3 S.Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1971, pp. 9-11, 29, 113-127; per un'importante analisi critica del rapporto tra gli esperimenti di Brunelleschi e i principi di Alberti si veda F. Büttner, *Rationalisierung der Mimesis: Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*, in *Mimesis und Simulation*, atti del convegno (Monaco, Siemensstiftung, 16-19 aprile 1996), a cura di A. Kablitz e G. Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, pp. 55-87.

4 Alberti, *De pictura*, ed. Bätschmann-Gianfreda 2002, cit., p. 12.

5 Ivi, p. 114: «quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare interseguazione ... è un velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide penetra per la rarità del velo».

6 Ivi, p. 186. Probabilmente anche l'invenzione del "velo" si deve a Brunelleschi, nonostante Alberti la rivendichi: cfr. Edgerton 1971, cit., pp. 84, 107-109, secondo il quale è possibile che l'"invenzione" della quadratura derivi dal reticolo delle coordinate del planisfero tolemaico contenuto nel codice della *Geografia* portato a Firenze da Manuele Crisolora e copiato agli inizi del Quattrocento da Iacopo Angeli da Scarperia, che rese così nota l'opera di Tolomeo in Occidente per la prima volta nell'età moderna (ivi, p. 87); si veda anche Büttner 1998, cit., pp. 77-78.

7 Alberti, *De pictura*, ed. Bätschmann-Gianfreda 2002, cit., p. 134: «di là venendo in qua».

8 W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

9 Cfr. *supra*, nota 3.

10 Il concetto fu coniato nel 1932 da Ernst Michalski in *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (ed. critica a cura di B. Kerber, Berlin 1996).

11 Sulla *dual reality* e le sue conseguenze cognitive si veda R.N. Haber, *Perceiving Space from Pictures. A Theoretical Analysis*, in *The Perception of Pictures*, a cura di M.A. Hagen, 2 voll., New York-London-Toronto 1980, I (*Alberti's Window. The Projective Model of Pictorial Information*), pp. 3-31: 13, 15.

12 Alberti, *De pictura*, ed. Bätschmann-Gianfreda 2002, cit., p. 143.

13 Per il nesso neurobiologico tra vista e tatto si veda W. Singer, *The Misperception of Reality*, in *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, catalogo della mostra (Washington, D.C., National Gallery of Art, 2002-2003), [a cura di] S. Ebert-Schifferer, Washington 2002, pp. 41-51: 45-46. Il coinvolgimento del tatto era già una categoria centrale per Berenson in riferimento alla pittura di Giotto, in ragione della pronunciata plasticità delle sue rappresentazioni: cfr. G. Wolf, *Rothko, Giotto und die Moscheen von New York*, in *Rothko/Giotto*, catalogo della mostra (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2009), a cura di S. Weppelmann e G. Wolf, [testo bilingue tedesco/inglese], München 2009, pp. 17-39: 30.

14 Haber 1980, cit., pp. 12-23; Singer 2002, cit., pp. 42, 45.

15 Jean Baudrillard vede il *trompe-l'œil* prima di tutto come «opposti, nel loro irreali rovesciamento, all'intero spazio della rappresentazione elaborato dal Rinascimento» (*The Trompe-l'oeil* [1977], in *Calligram. Essays in New Art History from France*, a cura di N. Bryson, Cambridge-New York 1988, pp. 53-62: 54).

16 Th. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, New Haven, Conn.-London 2000, p. 98: «Nella teoria e nella critica del Rinascimento l'"immagine" non possiede uno

statuto ontologico altro rispetto alle sue figure e ai suoi oggetti», nonostante egli riconosca allo stesso Alberti – a mio avviso a ragione – una coscienza assai differenziata dello specifico carattere di oggetto di un dipinto (ivi, p. 75).

17 Filarete (Antonio Averlino), *Trattato di architettura*, a cura di W. von Oettingen, Wien 1890, p. 629. Per il motivo della mosca si vedano A. Chastel, *Musca depicta*, con testi di Luciano di Samosata *et al.*, Milano 1984; A. Eörsi, *Puer abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology*, «Acta Historiae Artium», XLII, 2001, pp. 7-22; H. Jurković, *Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, «Belvedere», X, 2004, pp. 4-23, 80-87; per la tradizione letteraria, J. Bartuschat, «Leonis Baptistae Alberti Musca»: breve rassegna critico-editoriale, «Albertiana», IV, 2001, pp. 256-260; per il *topos* delle mosche nel Nord, U. Pfisterer, *Erste Werke und Autopeisis: der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di U. Pfisterer e M. Seidel, München-Berlin 2003, pp. 263-302: 263.

18 Cfr. *Deceptions and Illusions* 2002, cit., pp. 290-293, nn. 78-79.

19 Chi scrive ha sostenuto questa interpretazione ivi, p. 32; per una lettura diversa si veda D.A. Brown, ivi, p. 294, n. 80.

20 Cfr. K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, pp. 15-16, 27-33, 37, 45.

21 M. Koos, *Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio*, in *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, a cura di D. Bohde e M. Fend, Berlin 2007, pp. 65-85: 67.

22 Per il paragone comune già nell'antichità, in Filostrato, tra pittura e trucco si veda J.C. Lebensztein, *Au Beauty Parlor*, «Traverses», n. 7, 1977, pp. 74-94: 77-82.

23 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori* [1568], ed. a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-

1987, IV, p. 25: «avvengaché insino nella tovaglia è contraffatto l'opera del tessuto, d'una maniera che la rensa stessa non mostra il vero meglio».

24 Wolfram Pichler trascura tuttavia il rapporto con Leonardo: cfr. Id., *Il dubbio e il doppio: le evidenze in Caravaggio, in Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert-Schiffner et al., Cinisello Balsamo 2007, pp. 9-33: 9-10, 16-17. Per la *Cena in Emmaus* di Caravaggio si veda da ultimo S. Ebert-Schiffner, *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, pp. 103, 145.

25 Pichler 2007, cit., pp. 26-32.

26 Koos 2007, cit., pp. 75-76. Cfr. anche Ebert-Schiffner 2009, cit., p. 167.

27 Così, da ultimo, in M. Lüthy, *Vom Raum in der Fläche des Modernismus*, in *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, a cura di A. Hennig, B. Obermayr, G. Witte, Wien-München 2006, pp. 149-178: 164-166.

28 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2a ed., Oxford-New York 1988 (1a ed. 1972), trad. it. a cura di M.P. Dragone e P. Dragone, Torino 2001 (per il concetto cfr. part. pp. 42, 51). Il libro di Baxandall intende dimostrare, sulla base della storia sociale, come le capacità cognitive – in questo caso quelle del ceto mercantile del primo Rinascimento italiano – siano culturalmente e storicamente condizionate, sostenendo che la consuetudine quotidiana con le scienze matematiche fu alla base della ricezione delle rappresentazioni spaziali della prospettiva lineare. Dal punto di vista della ricerca cognitiva tali concezioni contraddicono i risultati di esperimenti transculturali che Haber così riassume: «finché non avremo dati più completi, sono assai riluttante a interpretare i risultati della ricerca appena descritta a sostegno dell'ipotesi di una componente derivata dall'apprendimento nella percezione dell'immagine, ed escludo senz'altro che essi dimostrino l'esistenza di un processo derivato dall'apprendimento indipendente dalla percezione dello spazio in generale» (1980, cit., pp. 3-31: 22-23); come hanno rivelato esperimenti condotti su bambini di diverse età, in tutte le culture la percezione dello spazio tridimensionale viene acquisita prima di quella dello spazio bidimensionale (cfr. ivi, p. 22).

29 Il rapporto tra la messa in discussione della mimesi albertiana e la presa di coscienza del dipinto come oggetto è stato ben messo a fuoco da Nova, anche se solo per l'epoca del Parmigianino: «Il principio della mimesi albertiana viene messo in discussione nel suo momento culminante, ovvero nell'esatto momento in cui l'immagine non è più una finestra, ma un oggetto» (*Beobachten und beobachtet werden: die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino*, in *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, a cura di K. Krüger e A. Nova, Mainz 2000, pp. 81-98: 94).

30 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 5. Si veda in proposito R. Steiner, *Paradoxien der Nachahmung bei*

Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua, in *Die Trauben des Zeusis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, a cura di H. Körner et al., Hildesheim-Zürich-New York 1990, pp. 61-86: 77.

31 Haber 1980, cit., pp. 15-18; anche Puttfarken (2000, cit., p. 78) sottolinea come questi due modi di vedere un oggetto non si escludano a vicenda.

32 Singer 2002, cit., p. 51.

33 Cfr. Baudrillard 1977, ed. 1988, cit., p. 58: «Nel *trompe-l'œil* non si tratta mai di confusione con il reale: ciò che importa è la produzione, nella piena coscienza del gioco e dell'artificio, attraverso l'imitazione della terza dimensione, di un simulacro che mette in dubbio la realtà di quella terza dimensione imitando e superando l'effetto della realtà, che mette radicalmente in dubbio il principio di realtà». Della necessaria partecipazione dell'osservatore era certo consapevole Gombrich quando dedicava a questo tema un intero capitolo della terza parte di *Art and Illusion*, dal titolo *The Beholder's Share* («La parte dell'osservatore»), citando al riguardo Konrad Lange, che aveva applicato il concetto di «volontaria sospensione dell'incredulità» formulato da Coleridge all'estetica dell'illusione: cfr. Id., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 2a ed. riveduta, London 1962 (1a ed. London-New York 1960), trad. it. di R. Federici, Milano 1998, p. 256. Il concetto è stato poi discusso in C. Gilbert, *Grapes, Curtains, Human Beings: the Theory of Missed Mimesis*, in *Künstlerischer Austausch*, atti del XXVIII congresso internazionale di Storia dell'arte (Berlino, 15-20 luglio 1992), a cura di Th. Gaetgens, Berlin 1993, pp. 413-422: 416. Per la definizione del processo come «delizia per gli occhi», si veda Ph. Ursprung, *Augenwischerei: Trompe-l'œil einst und jetzt*, in *Spiegel geheimer Wünsche. Stillleben aus fünf Jahrhunderten*, catalogo della mostra (Amburgo, Hamburger Kunsthalle, 2008), a cura di M. Sitt e H. Gaßner, München 2008, pp. 25-37: 25.

34 Si tratta di una nozione da tempo corrente presso gli specialisti del *trompe-l'œil*; si vedano per esempio M. Milne, *The Illusions of Reality. Trompe-l'œil Painting*, Geneva 1983, p. 58; P. Mauriès, *Ouverture*, in *Le Trompe-l'œil: de l'Antiquité au XX^e siècle*, a cura di P. Mauriès, Paris 1996, pp. 7-14: 12. Per la *opacity* si veda Baudrillard 1977, ed. 1988, cit., p. 54, a sostegno di P. Charpentrat, *Le Trompe-l'œil*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», n. 4, 1974, pp. 161-168.

35 *Deceptions and Illusions* 2002, cit., pp. 210-211, n. 46.

36 Cfr. W. Bellion, ivi, pp. 206-207, n. 44.

37 V.I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993, trad. it. di B. Sforza, Milano 2004, pp. 266-277.

38 Ivi, p. 274.

39 Per questo il dipinto non è, secondo l'espressione di Miriam Milman, «la negazione di un dipinto» (1983, cit., p. 70) bensì – come sostengono, con argomenti simili tra loro, Lenain (*Le dernier tableau de Marcel Duchamp. Du trompe-l'œil au regard désabusé*, «Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles», VI, 1984, pp. 87-104: 92) e Stoichita (2004, cit., pp. 266-270) – la radicale presa di coscienza di sé dell'immagine. Diver-

samente da Stoichita (ivi, p. 299), chi scrive non ritiene che la presa di coscienza di sé dell'immagine sul piano della metapittura si sviluppi fuori dall'Italia e solo nel XVII secolo.

40 Cfr. Singer 2002, cit., pp. 48-49.

41 Lenain 1984, cit., p. 100; lo stesso studioso (ivi, pp. 87-92) ha sottolineato a ragione la forza dirompente del *trompe-l'œil* di Gijsbrechts rispetto all'arte del XX secolo.

42 *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli 1971, I, p. 487. Cfr. A.-M. Lecoq, *XIV-XVI siècle: "Tromper les yeux", disent-ils*, in *Le Trompe-l'œil* 1996, cit., pp. 63-113: 68.

43 Per la categoria della plasticità, centrale in Giotto, e per la sua ricezione in Rothko si veda Wolf 2009, cit., pp. 30-32.

44 *Trattati d'arte del Cinquecento* 1971, cit., I, p. 522. Si veda in proposito R. Preimesberger, *Rilievo und Michelangelo: "... benché ignorantemente"*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di U. Pfisterer e M. Seidel, München-Berlin 2003, pp. 303-316: 304.

45 Ivi, p. 309.

46 Cfr. *Deceptions and Illusions* 2002, cit., p. 36 e, assai simile nel ragionamento, ancorché apparentemente senza esserne consapevole, Lüthy 2006, cit., pp. 167-168.

47 C. Levine, *Seductive Reflexivity: Ruskin's Dreaded Trompe l'Oeil*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 56, 1998, 4, pp. 366-375: 367-370.

48 Ivi, p. 371: «... suggerendo che ci sono di fatto due modi contraddittori di vedere l'oggetto, come realtà o come frutto della rappresentazione ... Là dove emerge la doppiatezza del *trompe-l'œil* si dissolve la fiducia nella nostra capacità di riconoscere la verità»; ivi, p. 373: «di conseguenza, il *trompe-l'œil* può essere visto come mimesi intrinsecamente antirealistica, un'arte che ci costringe a riflettere sulla produzione dell'arte».

49 S.L. Feagin, *Presentation and Representation*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 56, 1998, pp. 234-235. Anche Lüthy, in maniera simile a quanto sostenuto in questa sede e in precedenza (S. Ebert-Schiffner, *Trompe l'Oeil: The Underestimated Trick*, in *Deceptions and Illusions* 2002, cit., pp. 16-51: 33-34), ma a quanto pare indipendentemente, interpreta i *collages* cubisti come frutto della riflessione sullo statuto di superficie del dipinto (2006, cit., pp. 158-163).

50 Questo nesso è stato già indicato in W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1987, p. 126.

51 Lenain 1984, cit., pp. 93-98.

52 Cfr. *Deceptions and Illusions* 2002, p. 350, n. 108.

53 Su Greenberg si veda, da ultimo, R. Ubl, *Clement Greenberg (1909-1994)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, a cura di U. Pfisterer, München 2008, pp. 164-174; per un'edizione italiana dei suoi scritti, Id., *Arte e cultura: saggi critici*, Torino 1991 (ed. orig. Boston, Mass. 1961).